

# O TOQUE DA MORTE EM “CONTATOS AMAZÔNICOS DO TERCEIRO GRAU”, DE MÁRCIO SOUZA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO

THE TOUCH OF DEATH IN MÁRCIO SOUZA'S "AMAZONIAN CONTACTS OF THE THIRD DEGREE": A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE GENERATIVE PATH OF MEANING

Edilene Tavares Pessoa Santiago<sup>1</sup>

Mara Genecy Centeno Nogueira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo é realizada uma análise da manifestação dos signos verbais em uma narrativa de temática indígena, explorando as relações de permanência e mudança de significados. Para alcançar esse objetivo, focalizamos a obra intitulada "Contatos Amazônicos do Terceiro Grau" (1997), escrita por Márcio Souza, que se desenrola como um ato teatral singular. A trama se desenvolve em torno da extraordinária vivência de um jovem casal indígena, pertencente a uma tribo isolada na região amazônica, ao deparar-se com um objeto emblemático encontrado na floresta. Quem deixou esse objeto ali e o que ele simboliza? Para responder esse mistério, a narrativa se reveste de signos verbais que, além de construírem os discursos das personagens e as didascálias, suscitam percepções temático-ideológicas, principalmente, quanto à iminência da morte simbolizada por estranhos ruídos na mata. As metáforas moldam o enredo, promovendo um caráter estético à narrativa e o final surpreende o leitor/espectador que tem que imaginar o futuro dos heróis. Nossa análise adota uma abordagem fundamentada na semiótica de Algirdas Julius Greimas (1975), com apoio nos estudos de Diana Luz Pessoa Barros (2005) e José Fiorin (1995) a respeito do percurso gerativo do sentido. Além disso, consideramos as perspectivas de Anne Ubersfeld (2005), Matsud Moisés (2007) e João de Jesus Paes Loureiro (1995) sobre teatro e a cultura amazônica,

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-9523-7455>. E-mail: [edilene.stp@gmail.com](mailto:edilene.stp@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade Federal de Roraima – Brasil. Professora Associada da Universidade Federal de Rondônia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0660-2128>. E-mail: [maracenteno@unir.br](mailto:maracenteno@unir.br)

juntamente com as contribuições de outros autores, para embasar e fortalecer as proposições elencadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica; percurso gerativo do sentido; teatro indígena; Márcio Souza

**ABSTRACT:** In this article, an analysis of the manifestation of verbal signs in a narrative with an indigenous theme is carried out, exploring the relations of permanence and change of meanings. To achieve this objective, we focus on the work entitled "Amazonian Contacts of the Third Degree" (1997), written by Márcio Souza, which unfolds as a singular theatrical act. The plot develops around the extraordinary experience of a young indigenous couple, belonging to an isolated tribe in the Amazon region, when faced with an emblematic object discovered in the forest. Who left this object there and what does it symbolize? To answer this mystery, the narrative is covered with verbal signs that, in addition to constructing the characters' speeches and didascalias, raise thematic-ideological perceptions, mainly regarding the imminence of death symbolized by strange noises in the forest. Metaphors shape the plot, promoting an aesthetic character to the narrative and the ending surprises the reader/spectator who has to imagine the future of the heroes. Our analysis adopts an approach based on the semiotics of Algirdas Julius Greimas (1975), supported by studies by Diana Luz Pessoa Barros (2005) and José Fiorin (1995) regarding the generative course of meaning. In addition, we consider the perspectives of Anne Ubersfeld (2005), Matsaud Moisés (2007) and João de Jesus Paes Loureiro (1995) on theater and Amazonian culture, together with contributions from other authors, to support and strengthen the listed propositions.

**KEYWORDS:** Semiotics; generative journey of meaning; indigenous theater; Márcio Souza

## 1 INTRODUÇÃO

Analisar como os signos verbais são apresentados na obra "Contatos Amazônicos do Terceiro Grau", do dramaturgo Márcio Souza, e as relações de permanência e mudança de significados que acontecem por meio deles, traz à luz uma percepção literária sob o viés da semiótica francesa, enquanto norteadora de conteúdos manifestados numa dimensão que vai além das estruturas linguísticas. A semiótica se tornou mais visível nos meios acadêmicos a partir da década de 1970 e se instalou de forma crescente no nível narrativo, contribuindo para ampliar as pesquisas no campo literário.

Impulsionador dessa corrente crítica, o semioticista Algirdas Julius Greimas (1975) compreende que o sentido enquanto forma do sentido pode ser definido pela transformação do próprio sentido. Isso acontece no campo discursivo, quando se pode mergulhar no texto para garimpar as mensagens nele implícitas. Entende-se que o sentido não é apenas o que dizem as palavras,

mas também uma direção por onde se consegue estudar o texto como objeto de significação e acessar os mecanismos que embasam os conteúdos. Segundo Greimas, esse exercício amplia a percepção de como se constrói os sentidos no texto. Tais referências servem como lupas para se ler o teatro souziano e observar as mensagens que o autor passa através dos discursos.

Na didascália de abertura da peça, tem-se a descrição do ambiente em que se desenvolvem os diálogos e grande parte dos eventos:

Através de **diversos adereços** indica-se o interior de um dos compartimentos familiares em uma grande casa comunitária indígena. **O modelo de habitação é aquele adotado no rio Negro, Amazonas. Duas redes de tucum, cuias, raladores de mandioca, grande tipiti, tembetá com adornos diversificados, restos de caça salgados, flechas, arcos, potes, jarros, peneiras, cestas, restos de uma fogueira** e bancos de madeira de uma só peça compõem este ambiente. As **redes** estão atadas bem próximas, sendo uma delas quase sobre a outra. **Este ambiente pequeno deve ser mostrado como uma ilha isolada** e ameaçada pela vastidão do palco ou ambiente cênico deserto. (SOUZA, 1997, p. 205, grifo nosso).

Nesse recorte da obra, é possível observar como o autor dispõe os objetos para compor um cenário personalizado, conduzindo o leitor/espectador a ver e a sentir o que lhe está sendo apresentado detalhadamente. Os objetos (signos verbais) transmitem as características identitárias e culturais do povo indígena, mas também podem despertar sentimentos, sensações e emoções em quem entrar em contato com eles.

Tais axiomas levam o presente estudo a evidenciar “o conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como totalidade de sentido”, segundo constata José Luiz Fiorin (1995, p. 166) em “A Noção de Texto na Semiótica”. De certo, há muitas variáveis em um texto literário que suscita a curiosidade do pesquisador. A semiótica traz em seu escopo teórico a premissa de que é por meio da linguagem (verbal e não-verbal) que se consegue apreender e interpretar o mundo. Nessa perspectiva, a

professora Diana Luz Pessoa Barros (2005) esclarece os princípios básicos da teoria:

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. [...]A segunda caracterização de texto não mais o toma como objeto de significação, mas como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas (BARROS, 2005, p. 11-12).

A partir dessas premissas, propõe-se no primeiro momento apresentar uma síntese da obra *Contatos Amazônicos do Terceiro Grau* e do autor Márcio Souza, considerando a relevância desse escritor, principalmente, para a dramaturgia amazônica. No segundo momento, dialoga-se com os autores e com os respectivos pressupostos teóricos que arramam a análise proposta, desenvolvida pelo viés do percurso gerativo do sentido. E no terceiro momento, apresenta-se uma análise das ocorrências signícas e de alguns elementos textuais impressos/expressos na obra, visto que não há pretensão de se fazer um estudo de toda narrativa. Para esse momento, aplica-se a metodologia da semiótica de Diana Luz Pessoa Barros.

## ***2 EM CONTATO COM O TEXTO TEATRAL E O AUTOR***

"Contatos Amazônicos do Terceiro Grau" é representada em um único ato e conta com apenas duas personagens principais: um jovem casal indígena – Catuauá e Nudá – que desempenham os papéis de heróis nesse drama. Eles representam os membros de uma tribo amazônica que vive em completo isolamento na região do Vale do rio Negro, nunca tendo experimentado os modos de vida e as tecnologias desenvolvidas por outras culturas. A peça coloca em cena ações e reações das personagens que emergem à cosmovisão indígena,

conferindo um caráter estético à trama. Através dessa perspectiva, os signos textuais transitam e evoluem em diferentes símbolos culturais.

A floresta amazônica serve como cenário para todos os acontecimentos, tornando-se o palco onde se desenrola a história. É nesse ambiente que ocorre o encontro entre a personagem indígena Nudá e o "fazedor de trovão", uma referência ao homem branco; bem como com um gravador de fita K-7 deixado na selva por essa figura masculina ausente em cena, mas cuja presença é marcada pelas palavras de Nudá ao narrar os eventos ao marido. A peça se processa a partir desse *flashback* que é o acontecimento principal, demarcando o pano de fundo de todo o enredo. Antes desse inusitado encontro, a didascália de abertura do texto conecta o leitor/espectador aos fatos iniciais: “[o jovem indígena Catuauá] está consertando alguns enfeites cerimoniais, enquanto embala-se à rede, [quando é surpreendido por] um ruído de mata sendo devorada por grandes tratores”:

Ele assusta-se, levanta-se e coloca-se de pé, sem fazer mais nenhum outro movimento. Entra Nudá, a sua mulher, bem jovem, ainda adolescente [...]. Ela entra apavorada, quase chorando, carregando às costas um xamaxi repleto de frutas e também com um gravador minicassete. Ela abraça o marido e encosta a cabeça ao peito dele. Catuauá, o marido, correspondendo ao desejo de proteção de Nudá, afaga-lhe os cabelos de maneira terna e delicada (SOUZA, 1997, p. 206).

O escritor e dramaturgo Márcio Souza é reconhecido por imprimir em suas obras poesia, historicidade e crítica social. Entre elas estão as de temáticas indígenas, que promovem uma maior visibilidade da plural cultura amazônica dos povos originários brasileiros. No fragmento acima pode-se constatar esse fato, pela presença dos nomes dos heróis (Catuauá e Nudá) e do “xamaxi” (espécie de cesto cargueiro, produzido artesanalmente, que as indígenas colocam nas costas para transportar frutas e raízes). Além dessas características que identificam o teatro souziano, vale registrar que o autor

[...]ousadamente explora diversas formas dramáticas, tais como a tragédia grega, o musical, teatro de revista, *vaudeville*, farsa, sátira social e política, teatro do absurdo e *thriller* policial. Essa heterogeneidade cênica propõe denunciar, polemizar, ridicularizar e desconstruir o discurso unitário do poder. Em outros termos, a palavra como arma de combate, o palco como espaço do grito, da luta, da dor e do brado retumbante de um povo esquecido. Daí ser, também, um teatro de resistência (RODRIGUES; SOARES FILHO, 2021, p. 143).

Márcio Souza, com perspicácia, fundamenta sua visão teatral ao proclamar que o teatro é, em essência, o "reino da palavra". Para o dramaturgo, a atenção aguçada do autor se faz necessária para captar e discernir as próprias incoerências que permeiam o tecido textual (SOUZA, 1984). Em sua convicção, o palco é o espaço onde as palavras adquirem vida e a narrativa toma forma, um domínio onde cada diálogo e monólogo moldam a essência das personagens e das histórias que habitam. Tal como um sutil entalhador de palavras, Souza esforça-se para dar voz e vida às identidades expressas pelas culturas indígenas, as quais se revelam autênticas e profundamente enraizadas.

Entretanto, ele lança luz sobre o triste fato de que essas mesmas culturas foram muitas vezes relegadas ao abandono e à beira do extermínio quando confrontadas com as investidas exploratórias do colonialismo. Esta constatação lamentável impulsionou o escritor a empreender um compromisso resolutivo: preservar e revitalizar essas culturas, de modo a contrabalançar o esquecimento e a marginalização que persistiram. Através de suas peças teatrais, Márcio Souza se empenha em desfazer o amargo véu do apagamento cultural. Como habilidoso artesão da cena, ele constrói cenários onde as culturas indígenas emergem com vibrantes tons de autenticidade. Seus personagens, como Catuauá e Nudá, tornam-se veículos vivos para a expressão dessas identidades profundamente arraigadas, oferecendo ao público um vislumbre cativante de perspectivas e experiências antes negligenciadas, como podemos perceber no excerto abaixo,

[...] nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade. Este segundo objetivo tem nos levado a redescobrir as sociedades indígenas e suas culturas e a refletir criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica. A nossa filosofia, então, é a filosofia do oprimido, fornecendo ao povo novos dados a sua luta e resgatando a História das mãos dos opressores (SOUZA, 1979, p.12).

Assim como a poesia, o conto, o romance e a prosa, as narrativas teatrais também apresentam conteúdos políticos-ideológicos, mas os apresenta de forma peculiar, dentro dos padrões textuais que o caracterizam:

[...]duas são as forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, a que tudo o mais está condicionado. Todavia, se examinarmos de perto o problema, compreenderemos que o enredo e as personagens estabelecem entre si uma inextricável interação, constituindo uma só entidade. É que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que sem elas não haveria enredo. E como sabemos ser impossível teatro sem enredo, resulta que as personagens guardam a condição básica para a existência do enredo, e, portanto, da peça. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do e no enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. Esta não se arma no vazio, e as personagens apenas cobram razão de ser na ação vital que a peça finge, e que é representada no palco. O enredo constitui a ação empreendida por agentes, as personagens, e estas somente existem na ação que executam (MOISÉS, 2007, p. 207).

As instigantes reflexões críticas sobre cultura e identidade, forjadas e aplicadas com maestria por Márcio Souza em sua obra, estão se expandindo como temas centrais cada vez mais exploradas por escritores contemporâneos, abrindo uma rica diversidade de gêneros literários. Este fenômeno atesta o crescente interesse em não apenas registrar, mas também disseminar as matrizes e os processos transformadores que moldam as diferentes facetas das sociedades. O panorama atual evidencia um engajamento significativo em capturar e compartilhar as tramas complexas que compõem uma tapeçaria cultural e identitária. Autores de diversas vertentes artísticas trilham caminhos semelhantes, guiados pela ambição de dar voz a narrativas antes negligenciadas e de retratar os matizes sublimes das experiências humanas. Surge, assim, uma

corrente literária que transcende fronteiras e gêneros, carregando consigo um propósito compartilhado de enaltecer a riqueza das tradições e do crescimento cultural.

Nesse contexto, as palavras eloquentes de João de Jesus Paes Loureiro (1995, p.77) ressoam poderosamente, lançando luz sobre a profundidade da conexão entre cultura, identidade e comunidade. Ele destacou que a cultura de um povo é uma fonte inesgotável de inspiração, símbolos, experiências e trabalho acumulado, que culminam em uma tapeçaria de beleza. O ato de preservar a memória coletiva, mesmo por grupos aparentemente pequenos, emerge como um verdadeiro salva-vidas para a comunidade em seu conjunto. É nessa intrincada trama de sabedoria e comprometimento que se entrelaçam as aspirações compartilhadas de Márcio Souza e seus escritores contemporâneos, que almejam perpetuar as narrativas que iluminam os cantos mais reconhecidos da experiência humana. À medida que as palavras ganham vida nas páginas, cenários ou palcos, os escritores contemporâneos perpetuam a história e a herança cultural, resgatando-as das margens do esquecimento e entregando-as como um presente duradouro às gerações vindouras.

Cabe-nos ressaltar que, na peça, Souza (1997) inseriu as personagens indígenas em confronto com uma situação inóspita, onde a vida e a morte se entrelaçam a partir de acontecimentos rápidos, promovidos pelo imediatismo cênico do “aqui-agora”. Estes são aparentemente banais, mas constituem o pano de fundo do drama. Ver-se a seguir o diálogo do casal que se passa no início da peça e, de imediato, o leitor/espectador é colocado no tempo cênico (*flashback*) em que ocorreu o contato entre duas culturas:

NUDÁ – **O trovão me surpreendeu no meio do mato.**

CATUAUÁ – Todos ouvimos o trovão, ele vem de longe.

NUDÁ – Mas eu não ouvi apenas, foi mais do que isto.

CATUAUÁ – O que foi que te aconteceu? **Tu viste aquilo que faz o trovão?**

NUDÁ – Não sei, não sei direito o que foi que eu vi. Eu caí no chão e fechei os olhos, me enfiei por baixo de umas raízes e ele me perseguia.

CATUAUÁ – **O fazedor de trovão te tocou?** Onde? Deixou marca?

NUDÁ – Não sei, **eu estava cega de medo** e senti quando ele me tocou no braço e depois nas minhas costas. Como eu tive medo. Ele não parava de me segredar coisas no meu ouvido em língua atravessada (SOUZA, 1997, p. 206 e 207, grifo nosso).

Os destaques acima trazem à tona a linguagem metafórica que o autor utiliza para demonstrar a maneira como as personagens compreendem os acontecimentos e estes mudam o ritmo de vida do casal. Pela primeira vez, entram em contato com um mundo desconhecido, engendrado pelo sistema capitalista e tecnológico, completamente diferente do ambiente natural em que vivem, simbolizado por um estranho objeto – o gravador.

### ***3 EM CONTATO COM A SEMIÓTICA GREIMASIANA***

A perspectiva da escritora Anne Ubersfeld (2005) traz uma abordagem intrigante ao examinar o funcionamento dos signos, considerando-os como questionamentos direcionados ao espectador, exigindo uma ou múltiplas interpretações. Sob essa ótica, um estímulo aparentemente simples adquire significado por meio de sua relação paradigmática ou sintagmática, bem como por seu simbolismo adjacente. Além disso, a semiótica se configura como um percurso gerativo de sentido, sugerindo que a compreensão do fenômeno envolve a percepção de que a sintaxe comporta uma estrutura mínima moldada por dois termos-objetos interligados através de operações de afirmação ou negação, resultando em relações de contraditório e contrário. E estes, por fim, culminam na criação do quadrado semiótico.

Por outro lado, essa abordagem também nos convida a explorar a semântica, que lida com valores intrínsecos ancorados nas categorias de euforia e disforia. Essas categorias representam reflexos distintos da interação entre o

sujeito e o ambiente que o cerca, ressaltando a relação entre a linguagem e as emoções humanas. De acordo com Barros (2005, p. 11), a semiótica busca descrever e elucidar não apenas “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”, mas também a maneira como ele emprega recursos para comunicar aquilo que deseja transmitir. Nessa abordagem, emerge uma análise profunda das estratégias linguísticas e vividas pela escrita, enfatizando como o texto ativamente molda sua mensagem, como ela é expressa e interpretada pelo leitor. Para que isso se realize é necessário considerar,

o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. Teorias diversas têm também procurado examinar o texto desse ponto de vista, cumprindo o que se costuma denominar análise externa do texto. [...] Nos seus desenvolvimentos mais recentes, a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas “interna” e “externa” do texto. Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto (BARROS, 2005, p. 12).

Nesse sentido, Ubersfeld (2005) analisa que a semiótica greimasiana estabelece uma série de unidades hierarquizadas (actante, ator, papel, personagem) e isso “permite encontrar as mesmas unidades no nível da escritura e no nível da representação”. Por esses axiomas epistemológicos, busca-se observar os sentidos intrínsecos e extrínsecos do texto teatral, para identificar no corpus da obra estudada os elementos que constituem o *plano de conteúdo*, realizado sob às estruturas do *percurso gerativo do sentido*.

O percurso é constituído por três níveis de análises: fundamental, narrativo e discursivo. No primeiro plano estão as categorias fundamentais onde são determinadas as oposições semânticas, a partir das quais se constrói o sentido do texto (categorias eufóricas e disfóricas). No segundo plano encontram-se as estruturas narrativas e nelas estão “os elementos das oposições semânticas fundamentais, assumidos como valores por um sujeito e

circulam entre sujeitos graças à ação também de [outros] sujeitos”. E para finalizar o percurso, observam-se as estruturas discursivas “que devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado” (BARROS, 2005, p. 15).

José Luiz Fiorin (1995) compreende que a semiótica é uma teoria gerativa, sintagmática e geral ao mesmo tempo. Ele explica que é sintagmática porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos textos; e é geral porque se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação e também quando postula que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão e veiculado por diferentes planos expressivos. “Por exemplo, uma negativa pode ser manifestada pela palavra não ou por um gesto da cabeça ou do indicador” (FIORIN, 1995, p. 170-171).

Para além dessas considerações metodológicas, Fiorin (1995) traz à tona uma discussão recorrente no meio acadêmico e a sintetiza da seguinte forma:

É preciso responder agora uma dúvida, que deve estar presente na cabeça do leitor desde o momento em que leu que o percurso gerativo de sentido comporta um nível narrativo. **Mas então todos os textos têm um nível narrativo? Para Semiótica, sim. É claro que é preciso entender narratividade como qualquer transformação de estado. Implícita ou explicitamente, todos os textos trabalham com transformações.** Tomemos um que a teoria tradicional dos gêneros não poderia considerar, de maneira nenhuma, narrativo: um teorema. Esse texto articula-se em três partes: o enunciado do teorema, a demonstração e a afirmação de que a demonstração se fez [...]. Quando se faz a afirmação final, o que se está dizendo é que, no texto, se passou de um estado de não demonstrado para um de demonstrado. Teremos uma descrição, quando a transformação narrativa ficar implícita, ou seja, quando se trabalhar apenas com o estado inicial ou o estado final. [...]. Teremos a narração, quando se enfocar a transformação propriamente dita. Assim, uma descrição passa a narração, quando se explicita a transformação que está implícita na descrição (FIORIN, 1995, p. 170, grifo nosso).

Corroborando com essas explicações, Ubersfeld (2005) destaca que o texto de teatro, mais que qualquer outro, é “rigorosamente dependente de suas condições de enunciação”:

[...]para o teatro, a importância do componente retórico é decisiva. Fora da situação de comunicação, a "significação" de um enunciado no teatro simplesmente não existe: só esta situação, ao permitir o estabelecimento das condições de enunciação, confere ao enunciado seu sentido. É que as condições de enunciação não remetem a uma situação psicológica da personagem; estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação. Toda pesquisa sobre o discurso no teatro padece do equívoco que paira sobre a noção de discurso, mas também desse outro equívoco próprio do teatro: **o discurso no teatro é discurso de quem? É discurso de um emissor-autor, e então pode ser pensado como totalidade textual** -articulada - (UBERSFELD, 2005, p. 158, grifo nosso).

É por isso que no interior das narrativas teatrais pode-se observar duas camadas textuais distintas [dois subconjuntos do conjunto textual]:

uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os "monólogos"), e que tem como sujeito mediato da enunciação uma personagem. É com este último subconjunto de signos linguísticos que se relacionaria ‘uma linguística da fala, que estuda o uso que fazem dos signos os sujeitos falantes’. Essas camadas textuais constituintes do diálogo são marcadas por aquilo que Benveniste chama de subjetividade (UBERSFELD, 2005, p 159).

O conjunto dos temas e o conjunto das figuras “materializam” as formações ideológicas, reveladas através do *parecer de sentido*. “Para achar o tema que dá sentido às figuras ou o tema geral que unifica os temas disseminados num discurso temático, é preciso apreender os encadeamentos das figuras ou dos temas, ou seja, os percursos figurativos ou temáticos” (FIORIN, 2005, p. 106). Sinaliza-se, portanto, que uma das maneiras de se compreender como cada cultura aborda determinados assuntos é estudando as ligações paradigmáticas que os temas e figuras a eles relacionados mantêm entre si.

### 3 EM CONTATO COM O PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO NA OBRA SOUZIANA

A análise se desenvolve considerando os níveis do percurso gerativo do sentido separadamente e isso se fará de acordo com a metodologia aplicada pela semioticista Diana Barros (2005). Propõe-se a partir desse viés apresentar uma visão geral de como acontece o percurso e as três etapas que o constitui na obra estudada. Na primeira etapa determinam-se as oposições semânticas a partir das quais o sentido do texto é construído.

Na segunda, demonstram-se as estruturas narrativas e nelas residem os elementos das oposições semânticas fundamentais assumidos como valores pelos sujeitos. E a terceira e última etapa encontram-se as estruturas discursivas e é nesse momento que são examinadas “as relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado” (BARROS, 2005, p. 14 e 15).

Corroborando com o alinhamento dessas etapas, Fiorin esclarece que o percurso gerativo de sentido não tem um estatuto ontológico, ou seja,

não se afirma que o falante na produção do texto passe de um patamar ao outro num processo de complexificação semântica. Constitui ele um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo (FIORIN, 1995, p. 167).

Com o propósito de trazer à luz o texto teatral para uma análise observacional, o processo se inicia com a identificação da categoria semântica primordial presente na peça: a dicotomia entre *vida e morte*. Na obra, a morte se projeta em destaque inicial como a manifestação de destruição e devastação da floresta, materializada através do poder destrutivo do fogo, simbolizada pelas queimadas, afetando não somente os seres vivos, mas culminando

também na extinção da espécie humana. Esses elementos opostos estão presentes nos seguintes trechos:

*Quando a luz acende [...] vemos um jovem índio deitado a uma rede de tucum. É um soberbo representante do povo do rio Negro, mostra um raro esplendor físico, aparentando vinte anos. [...].*

CATUAUÁ – Vem para a rede [chamando Nudá], descansa ao meu lado. (Catuaúá segura carinhosamente um dos seios de Nudá, **ela ri**).

NUDÁ – **Estou viva, não passei para o outro lado** enquanto andava no mato hoje à tarde. [...]. Somos tão novos ainda, Catuaúá! **Nossa vida ainda está começando.** [...].

CATUAUÁ – Já passou! **Não fica com medo. Estás tremendo.**

NUDÁ – [...]. **Pensei que a minha hora tivesse chegado** (SOUZA, 1997 p. 206 a 209, grifo nosso).

Nos destaques em negrito, os adjetivos “jovem, soberbo, raro, esplendor” e na frase “segura carinhosamente um dos seios de Nudá, ela ri” denotam as ideias de vigor, saúde e alegria que estão intrinsecamente ligados à categoria vida. Em oposição, têm-se os signos “apavorada, quase chorando, não fica com medo, estás tremendo” que expressam sentimentos negativos, intensos e fazem alusão à morte. O sentimento promovido pela constatação da morte – o som de grandes tratores derrubando as árvores, os estalidos da mata em chamas apavoram os indígenas – e se pode perceber na fala/reação da personagem Nudá, quando diz para o marido: “pensei que a minha hora tivesse chegado”.

Além de apresentarem elementos em contraposição, as categorias essenciais se destacam em duas orientações distintas: a eufórica (positiva) e a disfórica (negativa). Levando em consideração esses dois aspectos, na peça “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau” os elementos eufóricos estão intrinsecamente associados à categoria da vida, enquanto as emoções e características que sugerem a presença da morte são manifestações disfóricas. Ao prosseguirmos para o segundo estágio desse percurso analítico, deparamo-nos com as estruturas narrativas. Nesse ponto, é possível observar que os elementos semânticos fundamentais são adotados por um sujeito com

expressões de valor e esses valores fluem e interagem entre diferentes sujeitos. Ou seja, “não se trata mais de afirmar ou negar conteúdos, de asseverar [...] e de recusar [...], mas de transformar, pela ação do sujeito” (BARROS, 2005, p. 15).

As categorias semânticas vão se desenvolvendo pelas fronteiras do *percurso gerativo de sentido* para alcançar o segundo nível, o das estruturas narrativas. No seguinte fragmento da obra, percebe-se a passagem do primeiro para o segundo nível, por meio da sutil mudança no comportamento dos personagens/sujeitos. Eles começam a tomar consciência da situação que os envolve:

CATUAUÁ – Quando **ouvi o trovão feio** pensei logo em ti Nudá.

NUDÁ – [...]. Tenho medo **que esse trovão nos mate e nos separe**.

CATUAUÁ – **Nós enfrentaremos** os fazedores do trovão.

NUDÁ – Como **vamos** enfrentar **esse povo?** (SOUZA, 1997, p. 207, grifo nosso).

Nessa passagem as expressões “o trovão feio”, “os fazedores do trovão” e “esse povo” designam os outros sujeitos da ação. O “trovão feio” significa o barulho dos tratores derrubando as árvores. Aqui também é importante analisar que houve uma transferência do adjetivo “feio” que é uma qualidade percebida naturalmente pelo sentido da visão, para o auditivo. A função de sentir/perceber dos olhos é transmutada para os ouvidos. Isso acontece porque os personagens não sabem o que são máquinas/tratores (não tinham contato visual), nem sabem quem são aqueles (denominados por eles de “fazedores do trovão”) que estão devastando a floresta. Os fortes e constantes ruídos transforma-se em imagens de destruição, pavor e morte.

Por outro lado, há uma vontade latente de confrontar e transformar tal situação expressada pelo posicionamento de Catuauá e demarcada pelos verbos “vamos” e “enfrentaremos”. Isto indica um desdobramento na narrativa. Diante da proximidade da morte que se configura pelos ruídos dos grandes tratores

(elementos desconhecidos pelos indígenas) que devastam a floresta, é preciso agir para manter a sobrevivência de todos (os verbos estão conjugados na primeira pessoa do plural, sugerindo mais de um sujeito na ação). Nota-se, com isso, uma sutil mudança, sincretizando os papéis de fazeres contrários.

No *percurso gerativo do sentido* a última etapa é denominada de estruturas discursivas. As didascálias e os diálogos a seguir molduram e sintetizam esse entendimento, ao mesmo tempo que apontam para o clímax do enredo:

**Catuaúá puxa Nudá pelo braço e os dois deitam-se na rede. [...]. Os dois riem e se divertem durante algum tempo, mas Nudá não pode esquecer o encontro que teve na mata, logo fica séria e larga-se na rede, imóvel, por mais que ele procure alegrar a companheira.**

CATUAUÁ – O que tens? **Estás morta? Morreste hoje à tarde no mato** e vieste te vingar de mim. Queres me levar para o outro lado também?

NUDÁ – Sente o quanto eu estou viva, toca nas lágrimas que eu estou derramando, sente o sabor salgado delas. Eu estou viva.

CATUAUÁ – Mulher, o que foi que te aconteceu no mato esta tarde?

**Nudá levanta-se da rede e vai até o xamaxi que ficou no chão. Começa a retirar as frutas que recolheu.**

NUDÁ – Eu estava apanhando tucumã não longe da trilha da anta e não reparei quando ele se aproximou de mim. [...]. Quando eu me virei dei de cara com ele me observando calado, **sorrindo muito branco e com os olhos também brancos. Tinha o corpo todo escondido e não estava pintado.** Foi quando eu **ouvi o barulho feio** e procurei escapar, mas ele foi também muito rápido.

CATUAUÁ – Quem é este que viste e que anda com o corpo escondido?

NUDÁ – Não sei, deve ser aquele que faz o trovão, foi o que na hora eu pensei: é o fazedor de trovão mau que vem me pegar e me levar embora.

CATUAUÁ – [...]. Ele te queria? Queria teu corpo?

NUDÁ – Não sei, ele me falava, mas eu não entendia nada, nada. **Eu estava mais desesperada porque não conseguia entender o que ele me dizia.** Quando se entende alguém é mais fácil se defender, responder, dizer não. [...]. Fugir, virar as costas, escapar, é o que se deve fazer quando não se entende o que nosso agressor está nos dizendo. [...]. Criei um pouco de coragem e resolvi encarar aquele que me perseguia sempre sorrindo. Virei a cabeça e ele não estava mais

ali [...]. Ele tinha desaparecido e deixado isto aqui – **mostra o gravador para o marido** – (SOUZA, 1997, p. 209 a 211, grifo nosso).

Um objeto deixado na mata pelo “fazedor de trovão” e os ruídos dos tratores são percebidos segundo à visão mítico-cultural das personagens indígenas que lhes atribuem outros sentidos. Infere-se aqui, que as metáforas dramáticas são usadas pelo autor como recursos semânticos para refletir, intencionalmente, sobre a destruição perpetrada pelos invasores coloniais (no passado) e pelas ações invasivas de capitalistas (no presente). Assim é que o autor coloca em cena, sutilmente um personagem emblemático – o gravador de fitas K-7:

**Catuauá levanta-se da rede e aproxima-se da mulher. Apanha o gravador, examina, cheira, sopra, sacode e nada acontece.**

CATUAUÁ – É duro como pedra[...]. Não cheira, nem fede.

NUDÁ – O que será?

CATUAUÁ – Como podes carregar para casa essas coisas porcas que não compreendemos.

NUDÁ – Agora tu podes me bater o quanto quiseres. Chorarei de dor e não da suspeita de que estou louca.

Catuauá bate em Nudá, chuta a mulher, ela defende-se e afasta-se, passiva. Mas ao tentar um novo chute, Catuauá pressiona algo e faz o gravador funcionar. Ele solta o gravador que se estatela no chão, sem deixar de funcionar. **Os dois ficam paralisados e fascinados. Ouvem a música que sai do gravador.**

NUDÁ (depois de alguns segundos) – É uma flauta. É uma flauta que toca sozinha.

**Catuauá aproxima-se de Nudá, segura a mulher e procura protege-la. Nudá ouve a música, embevecida** (SOUZA, 1997, p. 211 e 212, grifo nosso).

A música que os deixa paralisados é o “Réquiem” de Wolfgang Amadeus Mozart<sup>3</sup>, uma missa para os mortos composta no final do século XVIII. Percebe-

<sup>3</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foi um músico e compositor austríaco, considerado um dos maiores nomes da música erudita e um dos compositores mais importantes da história da música clássica. In: [https://www.ebiografia.com/wolfgang\\_amadeus\\_mozart/](https://www.ebiografia.com/wolfgang_amadeus_mozart/)

se aqui o simbolismo desse encontro, promovido pelo contato de três culturas: a indígena e a branca brasileiras e a europeia:

Desse modo, é significativo que, ao final da peça, o gravador toque o Réquiem, de Mozart, **prelúdio de morte**, enquanto o barulho dos tratores anuncia a devastação da floresta. **Ecologia, arte e denúncia se aliam nesses perigosos contatos de mundos díspares. Partindo da ótica indígena, a peça inverte a forma de perceber o outro**, o homem branco é visto como, potencialmente, ameaçador, emissário de morticínios que deve ser evitado, bem diferente da tradicional visão idílica sustentada pelos colonizadores quando da invasão das terras brasileiras (RODRIGUES; SOARES FILHO, 2021, p. 151, grifo nosso).

Essas considerações além de elencar outros temas que se depreendem da obra permitem a visualização com mais clareza do percurso gerativo do sentido no conjunto das figuras que “materializam” as formações ideológicas, reveladas através do *parecer de sentido*. Os personagens indígenas, ao final da peça, comparam o gravador com as flautas que eles produzem artesanalmente e também com a música que eles compõem e tocam:

NUDÁ – Me diz, então, meu homem não gostas dessa música?

CATUAUÁ – Eu não entendo.

NUDÁ – É diferente da nossa música, mas **é música, e é bonita**, ouve.

CATUAUÁ – Estou ouvindo e fico cada vez mais certo de que esta flauta que toca sozinha é um sinal ruim. [...]. **Essa flauta é perigosa porque nela não passa o sopro de um homem vivo.**

NUDÁ – O que importa o sopro se a música cativa o nosso ouvido? **Me diz, homem, aquele que faz uma música bonita como esta, será capaz de matar, de nos matar?**

CATUAUÁ – Não sei, não sei... (SOUZA, 1997, p. 213, grifo nosso).

Ambos chegam à conclusão que o gravador e a música são diferentes de tudo que eles conhecem e diante dessa constatação têm sentimentos que denotam a divergência, momentânea, dos personagens. O casal continua ouvindo a música, mas sem ter a mínima noção de que ela é uma missa fúnebre. Nos instantes finais da peça, Catuauá e Nudá vão para a rede, conduzidos pelo som que sai do gravador. A sensação que se tem é que a rede – lugar onde o casal

“brincava” (euforia) – passa a ser o simulacro de uma urna mortuária (disforia), “enquanto a música sobe em crescendo [...]. Quando [...] está bem alta, tendo dominado a escuridão, ouve-se novamente o ruído de tratores levando a selva” (SOUZA, 1997, p. 214).

Sob essa atmosfera, o autor faz o desenlace da peça, sem, contudo, finalizá-la completamente, deixando para o leitor/espectador a criatividade/responsabilidade de refletir sobre os meios que provocam a morte, quando há possibilidade de encontros/confrontos culturais. Dessa forma, surgem diante de nós as verossimilhanças representadas na literatura brasileira, como em “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau”, que evidenciam os símbolos de culturas díspares, emergindo dos mundos reais construídos pela ficção contemporânea.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Por meio da análise do percurso gerativo do sentido da obra “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau”, do escritor amazonense Márcio Souza, foi possível identificar os meios de construção de um texto literário do gênero dramático. Os valores fundamentais que movem e transformam os significados dos signos no contexto e os mecanismos de projeção trouxeram à tona as manifestações temáticas e figurativas, responsáveis por engendrar e potencializar o mote político-ideológico moldados na peça. É por meio dos discursos/falas das personagens e das didascálias que o autor apresenta o pano de fundo, construído pelo binômio vida *versus* morte. Entretanto, é a morte que marca indelevelmente o enredo dramático.

Os sentidos e o simbolismo dos signos verbais são construídos não somente pelas estruturas semânticas, mas também no que se pode depreender e inferir deles. Há transformações de significantes e significados a partir das percepções culturais e do contexto em que os elementos textuais estão

inseridos. O próprio título suscita esta análise, vez que apresenta o substantivo “contatos” (estado de objetos que se tocam ou comunicação entre pessoas) seguido do adjetivo “amazônicos” que significa “relativos ou pertencentes à Amazônia”<sup>4</sup>. Tem-se, portanto, a referência imediata do texto e do contexto definindo o plano de conteúdo.

A obra é gramaticalmente bem escrita, seguindo a formalização das construções frasais em ordem direta, regras de pontuação, concordâncias e o uso de figuras de linguagem (metáforas). Para além dessas considerações linguísticas, o enredo e as personagens são revestidos com signos verbais que colocam diante dos leitores/espectadores compreensões epistêmicas de cunho ideológico. E ainda é possível registrar que há no texto símbolos que sofrem mudanças de significados, à medida que são apreendidos e assimilados pelas culturas representadas, segundo à cosmovisão de cada povo.

Quanto a esse respeito, vale ressaltar o que afirma Valentin Volóchinov (2019), quando declara que toda palavra pronunciada (ou escrita conscientemente) e não esquecida no léxico “é a expressão e o produto da interação social entre o falante (autor), o ouvinte (leitor) e aquele (ou aquilo) sobre quem (ou sobre o quê) eles falam (o personagem). A palavra é um acontecimento social” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 128).

Sob essa perspectiva, a peça teatral “Contatos Amazônicos do Terceiro Grau” apresenta outros importantes temas – tais como: conflitos étnicos e os símbolos culturais dos povos originários; preservação da natureza e ecologia; o gênero literário teatral e suas especificidades textuais (diferenças e semelhanças em relação aos demais gêneros). Questões explícitas e implicitamente colocadas na obra e que refletem o processo de formação da plural sociedade brasileira. Esses aspectos não foram explorados neste artigo,

---

<sup>4</sup> <https://dicionario.priberam.org/amazônico>.

mas podem ser contemplados em futuras pesquisas que, certamente, enriquecerão os estudos literários na e sobre a Amazônia.

### **REFERÊNCIAS**

BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática., 4ª ed., 2005. (Série Fundamentos 72).

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. *Organon*, v. 9, n. 23, 1995.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido II. Ensaios Semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

LOUREIRO, João J. P. *Cultura Amazônica - uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007. 16ª reimpressão da 1ª de 1969.

RODRIGUES, Wallace; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Resistências críticas no palco verde de Márcio Souza. *Revista Debates Insubmissos*, Caruaru, ano 4, v. 4, nº 12, p. 137-160, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/> Acessado em: 10 de mai. 2023.

SOUZA, Márcio. *O palco verde*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Ltda., 1ª ed., 1984.

SOUZA, Márcio. Contatos Amazônicos do terceiro grau. In: *Teatro I*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

SOUZA, Márcio. *Teatro indígena do Amazonas: teatro, vol. II*. Rio de Janeiro: Codreci, 1979.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOLÓCHINOV, Valentin. *A palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 1ª ed., 2019.

Recebido em 18/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.